

FORMAS DE FOTOGRAFIAR FORMAS¹

Yanina Aravena - Alejandro Tapia

En el año 2009 Formas de Fotografiar Formas invitó a los estudiantes de Diseño Industrial de la FAUD, a arrojar nuevamente una mirada poética sobre las piezas de la Colección Carrieri desde la particularidad de la fotografía.

Nuestra mirada es poética en el sentido aristotélico de poiesis, por lo que tiene el impulso imaginativo de la acción proyectual que es capaz de anticipar aquellos entes que aún no son, o bien que son pura potencialidad de una realidad por venir. Nuestra mirada poética invoca los poderes de la imaginación sin límites y encuentra en la geometría entitativa de las formas de la Colección Carrieri, un puente sobre el cuál dirigirse dinámicamente desde un margen hacia su opuesto.

El Profesor José Carrieri recogió el guante lanzado por los primeros constructivistas rusos tras su formación en Francia de manos de Antoine Pevsner, comprometiendo su vida al desarrollo de una obra artística y pedagógica de vocación pública que confirma los principios sociales y artísticos constructivistas que conjugan arte y ciencia.

La Colección Carrieri es en la actualidad, patrimonio de la UNSJ.

Está compuesta por piezas escultóricas y pantallas en yeso, terracota y hormigón armado, producidas por los alumnos del Taller de Plástica del Departamento de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Cuyo entre los años 1956 y 1972.

Cada pieza de la Colección Carrieri es particular. Asume una posición única ante la discusión contemporánea entre composición y construcción, e incorpora el concepto en un compromiso íntimo entre material y tecnología. A su vez, la forma abstracta encuentra su sentido en la ínter actuación entre la obra con el espectador. El modo de estructurar el espacio y el tiempo, por momentos hace que las formas emerjan y tras un lapso, nos invitan a sumergirnos en horizontes de la materia donde interactuamos en un acto de puro pensamiento.

El debate constructivista acaba con el “tema” de la pintura, recupera para el arte la condición vital que le había sido negada, invirtiendo el vector tradicional que iba desde el espectador hacia la obra inerte y lo dirige directamente hacia la subjetividad del sujeto quién deja su condición de mero espectador y se incorpora de manera activa a la experiencia artística, para iniciar un posible diálogo con las Formas.

La propuesta del constructivismo llama nuestra atención sobre la relación dinámica que existe entre el espacio y el tiempo, y entre ellos con el espectador en una definición de la cuarta dimensión que continúa la dirección suprematista de Malévich, incorporando el sitio y el cuerpo activo del espectador.

Desde el suprematismo hasta el constructivismo, la cuarta dimensión envuelve la estructura de la obra tanto en su recepción sensible como en la relación activa con el artista constructor, quién participa en la modelación del material y a través de él, en la modelación de su propio pensamiento.

La fuerza silenciosa de la obra constructivista late con vida en la Colección Carrieri. Cada pieza de la Colección es un instrumento con el cual iniciar nuevas series de formas. En esa dirección, el propósito de nuestras prácticas fotográficas es el de ampliar el sentido, hasta encontrar evidencias de la presencia de la cuarta dimensión de un espacio y un tiempo que ocupa el intersticio entre el sujeto y el objeto.

Entretelas, atercio-plegadas.

¹ Esta actividad pertenece al Proyecto de Investigación “**Formas de emerger, formas de revelar**”. Director: Mg. Arq. Miguel A. Baseggio, Codirector: Mg. Arq. Nancy A. Pontoriero. Integrantes: Arq. Alejandro Tapia, Arq. Ivan Martinez, D.I David Somerville, D.I. Yanina Aravena.

En los encuentros del ciclo 2009, FORMAS DE FOTOGRAFIAR FORMAS reafirmó algunos principios del constructivismo, en particular aquellos críticos a la objetivación, ampliando además el sentido de las definiciones de Tatlin y El Lissitzky con la cuarta dimensión del suprematismo de Kassimir Malévich. Por su parte, el problema del color nos llevó a estudiar la Teoría de los Colores de Johann Wolfgang Von Goethe pues él también se opone a la explicación objetiva de la luz en los términos planteados por Newton e involucra la sensibilidad particular del sujeto en la experiencia cromática. A Malévich y a Goethe los une el gusto por los escenarios oscuros, desde donde emergen las formas y los colores de sus teorías.

Las prácticas se desarrollan a lo largo de cinco encuentros:

1. Construcción desde la luz hacia la oscuridad.
2. Construcción del color entre la luz y la oscuridad.
3. Construcción Gráfica y Pictórica hacia la Cuarta Dimensión.
4. Construcción Espacial y Volumétrica hacia la Cuarta Dimensión.
5. Construcción Fotográfica.

Malévich alcanzó la abstracción siguiendo el estudio del cuerpo humano. El Suprematismo pretendía la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas, y era claro que para ello "... el arte no debería avanzar hacia la reducción, o hacia la simplificación, sino hacia la complejidad". Su pintura mas importante es el "Cuadrado negro" de 1915, donde la simpleza de la estructura del cuadrado, vela un mundo complejo oculto detrás de él. Malévich se refería al *Cuadrado negro* como a la imagen de un rostro, como lo expresa en el manifiesto suprematista, "... toda superficie de cuadrado está mas viva que cualquier rostro (...) una superficie vive, ha nacido. Ese es el rostro del arte nuevo. El Cuadrado es un niño regio y vivo".² Malévich le pone ojos a su *Cuadrado negro*, le da la palabra y en ese gesto se enfrenta a la objetivación del positivismo. Malévich invierte el sentido del vector del discurso que ahora se inicia en una obra viva que nos devuelve la mirada. También para Goethe, los sujetos están invitados a participar de la realidad de la luz de una manera activa mediante los elementos subjetivos. Son sus palabras "...existen procesos subjetivos que se objetivan como procesos biológicos en la sustancia misma de la visión..."³. De este modo afirma su crítica a la simplificación de Newton en tanto la experiencia del color no se agota en la dimensión objetiva de la luz demostrando que esta es una sustancia indivisible, simple y homogénea, mientras el sentido de la visión no es un sentido pasivo, sino una disposición activa, constituyente, comunicativa.

Goethe nos enseña que al mirar, modelamos el mundo con los ojos. Cuando miramos, también tocamos. La visión entra en contacto con las cosas, gracias a la correspondencia entre la "luz exterior" y la "luz interior", puesto que "solo lo afín puede conocer a lo afín".

Tras Goethe los valores universales y únicos de los colores como realidades objetivas, se derrumban ante la posibilidad de una realidad particularizada de los colores.

² De Micheli, Mario. "Las vanguardias artísticas del siglo XX". Alianza Editorial, Madrid. España. 1966.

³ Ibidem.

Viaje en el éter.

Si repasamos la historia de la fotografía⁴, vemos como en las imágenes de los pioneros, la realidad se presentaba con límites difusos e inciertos. En ellas el fotógrafo habita un lugar que aún está inmerso en un todo ambiental. Sin embargo, aquella Fotografía fue dejada progresivamente de lado por otra más efectiva al triunfo de la luz de la razón y el progreso económico.

Para el positivismo, el Mundo se actualiza en los sujetos como una información de fondo sobre la cuál se recortan seguras las siluetas de las formas. La fotografía compuesta desde la visualidad positivista progresivamente se ocupa de buscar un objeto sobre el cuál recargar el peso narrativo reduciendo así la complejidad del Mundo en una simple imagen de la superficie del Mundo. El hiperrealismo fotográfico de nuestra contemporaneidad, donde “*la imagen es aún más real que la cosa misma*”, confirma la vigencia de aquella separación entre el sujeto omnipresente del Renacimiento y el Mundo objetivado y externo. En los límites rectangulares de una fotografía o en una pantalla de TV se esconde la misma verdad que en el panóptico. Por esto, hemos aprendido que aquellas fotografías que en principio **no** ocuparon nuestra atención, hoy son **puntos de inflexión** entre la percepción de este espacio/tiempo vacío de la modernidad líquida, y la imaginación de otro espacio/tiempo diferente al de la visualidad renacentista.

De ahí que nuestras prácticas fotográficas se alejen cada vez más de las leyes ópticas de la perspectiva visual y del espacio de la geometría euclidiana. Dice Kasimir Málevich “...de los que había que desconfiar era del espacio tridimensional en el cual creemos vivir y el cual es captado a través de medios pictóricos tradicionales e ilusionistas...”⁵

El “*Cuadrado negro*” funda una imaginación fuera de la percepción sensorial que eleva los sentidos a espacios leves por los que vuela nuestro cuerpo hacia la densidad material del éter, “...los fondos pintados de blanco reafirman la bidimensionalidad del soporte pictórico y, sin embargo, sugieren infinitud, un espacio ilimitado mas allá de la comprensión humana”⁶.

La interpretación científica y mística de la geometría de Malevich le permite imaginar “... una nueva perspectiva “sin perspectiva”⁷, y construir el espacio no vacío de la cuarta dimensión a través del cuál se reconoce la presencia silenciosa del infinito. En las pinturas de Malévich no hay ni cerca ni lejos, ni arriba ni abajo, “... las formas ladeadas sugieren retrocesos hacia adentro; las formas planas frontales se ciernen en un espacio indeterminado. ...Su vuelo es de una naturaleza cosmológica de formas de color contra fondos blancos que acaban por sugerir perspectivas totalmente nuevas...”⁸

Malévich lleva su imaginación al infinito donde los conceptos aceptados de espacio y tiempo ya no tienen lugar y es posible el acontecimiento del “... ascenso del hombre al éter, el misterioso medio que transportaba la luz y que tantos ópticos y científicos del pasado creían que llenaba todo el espacio vacío”⁹.

El concepto de éter nos permite elevar nuestra experiencia sensible del espacio hasta que comienza a asumir densidad y un peso que se siente con todo el cuerpo. Según muestran estudios realizados con rayos x aplicados sobre el *Cuadrado negro*, el trazo negro del cuadrado vela una composición de formas de vivos colores que hay

⁴ Newhall Beaumont. “Historia de la Fotografía” Editorial Gustavo Pili, Barcelona. España. 2002.

⁵ John Holding. “Caminos a lo absoluto”. Colección Noema. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 2003.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

debajo de él. De este modo el espectador que enfrenta el *Cuadrado negro*, está invitado a recoger los colores brillantes desde la profundidad abisal del oscuro fondo. El sujeto que enfrenta el *Cuadrado negro* encuentra un umbral para la imaginación. Este es el espacio que pretendemos aprehender en nuestra experiencia fotográfica, el espacio por el cuál vuela nuestro cuerpo, el espacio oscuro del *Cuadrado negro* donde nos sumergimos al encuentro de los colores.

Por su parte, Wolfgang Von Goethe presenta su "Farbenlehre" en un espacio no vacío, un medio turbio y traslúcido donde el color es un fantasma, un brillo que late entre las sombras. En el medio turbio y traslúcido de Goethe, la luz es una materia que viaja entre sus valores máximos y mínimos, donde las diversas ocasiones del color son mezclas dinámicas del blanco y el negro.

Goethe asume la tesis de Kepler para quién la luz es una presencia activa, y afirma que el color es "luz en potencia", resultado de la relación entre la expansión de la luz y su opuesto, la concentración de la sombra en una actividad de la luz afín a la actividad del ojo pues "... el órgano visual es un microcosmos dotado de una vitalidad lumínica análoga a la de la luz natural... el ojo es una especie de hijo de la luz..." Con los *colores dióptricos*, Goethe se aleja irremediablemente de la explicación del color como elemento objetivo de la luz y actualiza "...los principios dualistas presentes en la tradición occidental desde la filosofía preática, como es el ejemplo de luz-tiniebla, pero no para hacerlos equivaler a una dualidad similar a ser-no ser, sino señalando la ontogénesis y el ámbito de fundamento de la verdad precisamente en la interacción y en la reciprocidad de tales elementos básicos"¹⁰. Y aún más "los colores son la forma de la relación sensible con el Mundo..."¹¹ "Los colores son actos de la luz, actos y sufrimientos"¹².

El principio dualista también está presente en nuestras prácticas fotográficas donde la fuerza del acto luminoso por momentos se dirige desde el Mundo para IMPRIMIR al Sujeto y en otros la luz parte desde el sujeto y se EXPRESA en el Mundo. Actualizar permanentemente este doble vector en nuestras prácticas nos ha permitido encontrar alguna evidencia del valor sensible que tiene la distancia que une al sujeto con el objeto y a ambos con el autor de la obra.

Las Construcciones Fotográficas son hipótesis de la presencia de la cuarta dimensión.

En los ensayos fotográficos de Formas de Fotografiar Formas intentamos desandar el camino de la técnica fotográfica ampliando la definición de la fotografía al acto mismo de la modelación de la luz, luz como materia brillante en la oscuridad de la caja negra. Reafirmamos nuestra apuesta por la oscuridad. Nuestro escenario ideal es dentro de los límites de una caja oscura, donde emerjan los brillos de la vida.

Evitamos el uso mimético de la fotografía pues evitamos los propósitos de autoridad y de violencia que se ocultan tras la cultura del espectáculo contemporáneo.

Preferimos el ensayo permanente en el escenario de la vida, la imagen desenfocada e imperfecta, la pausa que evidencia el intersticio entre dos fotogramas sucesivos, el disparo que es capaz de abrir los sentidos lejos del gesto repetitivo mil veces ensayado de los modelos publicitarias bajo los flashes.

No buscamos afirmar la solidez de las formas presentes. Nuestra acción no está destinada a generar nuevos objetos por lo que nuestras **construcciones fotográficas** son instrumentos de otras prácticas, son puentes entre la realidad que actualizamos con lo evocado por la imaginación. Esperamos que estas prácticas fotográficas permitan ampliar las dimensiones de *densidad* y *peso* de la propia realidad.

¹⁰ Johann Wolfgang Von Goethe. "Teoría de los Colores". Colección TRATADOS. Consejo General de la Arquitectura Técnica de Murcia. Valencia, España. 1999.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

Efectivamente tal empresa requiere que llevemos nuestra imaginación hacia el infinito, de modo que desde aquel lugar elevado de la pura imaginación, volvamos renovados, guiados por las aves que nos traerán hacia abajo, nuevamente.

Solo la imaginación sin límites puede alimentar la percepción de lo evidente.

Por ello integramos las prácticas en una acción imaginante que tenga por propósito incrementar la potencialidad natural de nuestra imaginación.

Nuestra acción imaginante consistirá en arrojar sobre la Colección nuestra mirada poética como arrojando un manto húmedo sobre las piezas. Bajo el manto húmedo, se hace evidente un espacio intersticial que es nuestra primera hipótesis de la presencia de la cuarta dimensión, y queda expresada en términos de una distancia que se inicia en la geometría concreta de la pieza, pero que se amplía como una fuerza centrífuga que abarca el espacio entre el sujeto y el objeto, pero luego se retrae con fuerza centrípeta en dirección a la materialidad que vive en la profundidad de la pieza.

Nuestro objetivo es fotografiar ese intersticio, es decir, el espectro que se sitúa entre el objeto y el sujeto o entre los sujetos entre sí y que es el testimonio de que el espacio tiempo asume *la densidad y el peso* suficientes para integrar la existencia material.

La fotografía así definida amplía nuestro conocimiento de lo visual, pero

fundamentalmente, pone en acción una categoría de la imaginación que participa a todo el cuerpo a una manera más plena y densa de conocer.

Para nosotros la luz es el perfume de lo invisible, asoma desde la oscuridad y asume una presencia que se experimenta en todo el cuerpo.

Nuestras construcciones fotográficas son instrumentos que hacen evidente el perfume de lo invisible, intentan recuperar aquella manera de sentir el espacio y el tiempo que experimentó Malévich "como pasajero de viajes extraterrestres, interplanetarios, en un mundo futuro..."¹³.

Caminamos a un costado y en sentido contrario al encuentro con lo desconocido.

A tientas por los densos humos de las tinieblas, mientras nos alejamos progresivamente de la seguridad del mundo tal y como lo hemos conocido.

Sin embargo, la alegría que recompensa tal empresa ha encendido nuevas llamas en nuestras almas. Los pocos testimonios recién encontrados dan cuenta de que es posible recuperar densidad y peso para oponernos a la inmediatez que diluye la existencia.

Para nosotros la luz que viaja por el espacio tiempo de la cuarta dimensión, deja una impresión digital en el lente de la cámara fotográfica y una huella imborrable en el alma y para que ello sucediera no seguimos una dirección pre-vista, solo el impulso poético que describe el tono de estas palabras:

... nos dejemos envolver en las ramas de un remolino
y una vez dentro, nos abandonemos a las fuerzas del
devenir hasta vagar por los rincones apartados,
oscuros, donde crece el musgo vivo que alimenta la
imaginación...

Tras la aceptación de este impulso, seremos los próximos pasajeros de los intersticios por los que pasaremos gustosos... a este lado del paraíso.

Una vez dentro, en el espacio negro, espectral y denso de la caja oscura, alzaremos nuestras cámaras fotográficas como estirando las manos hacia el fondo negro, para recoger algún brillo, alguna insinuación de forma cuya naturaleza abstracta, dispere el sentido hacia el infinito... y más allá.

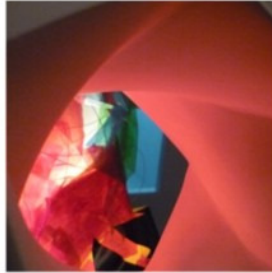
¹³ John Holding. "Caminos a lo absoluto". Colección Noema. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 2003.

Referente

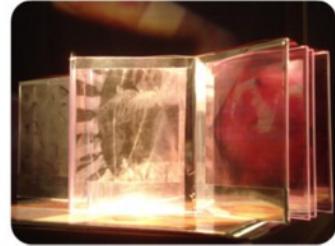


Pieza única - Colección Carrieri

Fotografía



Construcción Fotográfica

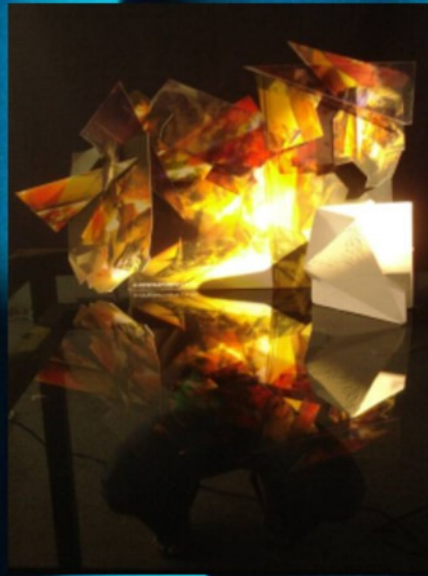
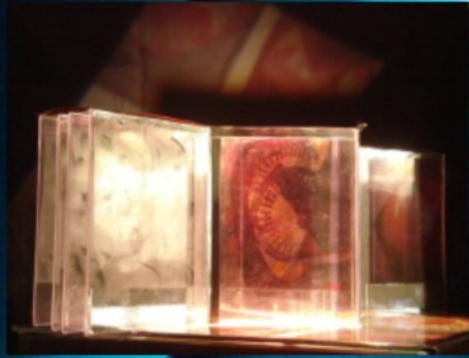
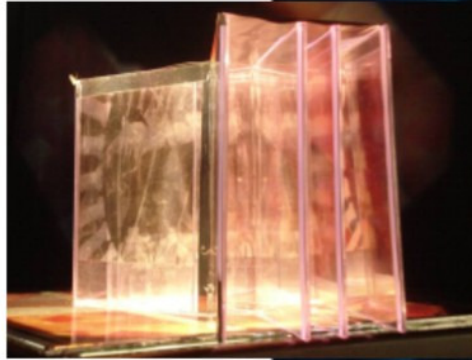


Pieza única - Colección Carrieri



Pieza única - Colección Carrieri





Formas de Fotografar Formas
Alumnas: Emilia Malberti / Fernanda Ruiz/ Daniela Silva